N° ~~67~~
11.

CONTRIBUTION A L'ÉTUDE
DE L'ŒIL ET DE LA VISION
CHEZ L'ARTISTE

L'Œil et l'expression oculaire dans quelques Tableaux du Musée de Montpellier

THÈSE

Présentée et publiquement soutenue à la Faculté de Médecine de Montpellier

Le 10 Juillet 1905

PAR

M. Achille COLIN

Né à Nimes (Gard), le 18 janvier 1880

INTERNE DES HÔPITAUX DE MARSEILLE
LAURÉAT DE L'ÉCOLE DE MÉDECINE DE MARSEILLE
ASSISTANT A LA CLINIQUE OPHTALMOLOGIQUE DE MONTPELLIER

Pour obtenir le grade de Docteur en Médecine

ROYAL COLLEGE OF SURGEONS OF ENGLAND
23 FEB 10
LIBRARY

MONTPELLIER
IMPRIMERIE GUSTAVE FIRMIN, MONTANE ET SICARDI
Rue Ferdinand-Fabre et Quai du Verdanson

1905

PERSONNEL DE LA FACULTÉ

MM. MAIRET (✻) . . . . . DOYEN
TRUC . . . . . ASSESSEUR

Professeurs

Clinique médicale	MM. GRASSET (✻).
Clinique chirurgicale	TEDENAT.
Clinique obstétric. et gynécol	GRYNFELTT.
— — ch. du cours, M. GUÉRIN.	
Thérapeutique et matière médicale. . . .	HAMELIN (✻)
Clinique médicale	CARRIEU.
Clinique des maladies mentales et nerv.	MAIRET (✻).
Physique médicale.	IMBERT
Botanique et hist. nat. méd.	GRANEL.
Clinique chirurgicale.	FORGUE.
Clinique ophtalmologique.	TRUC.
Chimie médicale et Pharmacie	VILLE.
Physiologie.	HEDON.
Histologie	VIALLETON.
Pathologie interne	DUCAMP.
Anatomie.	GILIS.
Opérations et appareils	ESTOR.
Microbiologie	RODET.
Médecine légale et toxicologie	SARDA.
Clinique des maladies des enfants	BAUMEL.
Anatomie pathologique	BOSC
Hygiène.	BERTIN-SANS.

Professeur adjoint : M. RAUZIER
Doyen honoraire : M. VIALLETON.
Professeurs honoraires :
MM. JAUMES, PAULET (O. ✻), E. BERTIN-SANS (✻)
M. H. GOT, *Secrétaire honoraire*

Chargés de Cours complémentaires

Accouchements.	MM. VALLOIS, agrégé libre.
Clinique ann. des mal. syphil. et cutanées	BROUSSE, agrégé.
Clinique annexe des mal. des vieillards. .	RAUZIER, agrégé libre, Professeur adjoint.
Pathologie externe	DE ROUVILLE, agrégé.
Pathologie générale	RAYMOND, agrégé.

Agrégés en exercice

MM. BROUSSE	MM. VIRES	MM. SOUBEIRAN
DE ROUVILLE	VEDEL	GUERIN
PUECH	JEANBRAU	GAGNIERE
GALAVIELLE	POUJOL	GRYNFELTT ED.
RAYMOND	ARDIN-DELTEIL	

M. IZARD, *secrétaire.*

Examinateurs de la Thèse

MM. TRUC, *président.*	MM. VIRES, *agrégé.*
BERTIN-SANS, *professeur.*	JEANBRAU, *agrégé.*

La Faculté de Médecine de Montpellier déclare que les opinions émises dans les Dissertations qui lui sont présentées doivent être considérées comme propres à leur auteur ; qu'elle n'entend leur donner ni approbation, ni improbation.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE 5

Première Partie

CHAPITRE PREMIER. — Historique. — Liebreich, Albertotti, Curtius, Richard Greefe, Arréat, Aron Polack, Mathias Duval, Ricchi, Paul Richer, Hallès 7

CHAPITRE II. — L'œil et la vision chez l'Artiste. — Définition. — Comment doit observer le peintre. — L'hérédité — L'éducation. — Les anomalies de la réfraction (hypermétropie, myopie, astigmatisme). — La vision des couleurs 10

Deuxième Partie

CHAPITRE PREMIER. — L'œil au point de vue esthétique. — Définition. — Généralités. — Caractères. — Variations de l'œil esthétique 25

CHAPITRE II. — L'œil et l'expression oculaire dans quelques tableaux du Musée de Montpellier. — Greuze. — Cabanel. — Têtes de Bruyas. — Têtes de Christs 29

Résumé et Conclusions 65

PREFACE

Cette thèse nous a été inspirée par une leçon d'ouverture faite en 1903 par M. le professeur Truc, dans laquelle notre maître a exposé le résultat de ses lectures, de ses observations, et aussi le plan complet de l'étude actuelle.

Depuis cette époque, nous avons compulsé les auteurs qui se sont occupés de la question et médité sur la plupart des tableaux intéressants du Musée de Montpellier.

Nous allons étudier dans un premier chapitre l'œil et la vision chez l'artiste, et notre but sera de grouper tout ce qui a été dit sur ce sujet. Le second chapitre contiendra le résultat de l'examen des toiles de notre Musée, examen qui a été fait de deux points de vue différents, d'une part l'œil et l'expression oculaire dans les sujets divers d'un même artiste, Greuze, Cabanel, d'autre part l'œil et l'expression oculaire dans un sujet commun traité par des artistes différents, têtes de Bruyas, têtes de Christs.

A notre maître, M. le professeur Truc, qui n'a cessé de nous prodiguer sa bonté et sa science, qui a bien voulu nous garder à ses côtés et nous spécialiser en ophtalmologie, nous témoignons nos plus sincères remerciements, notre plus sincère dévouement et dédions ce modeste travail.

A tous nos maîtres de l'école de Marseille auprès desquels nous avons travaillé en qualité d'externe et d'interne, nous sommes heureux de témoigner ici toute notre gratitude.

Monsieur Joubin, professeur d'archéologie à la Faculté des lettres à qui M. Truc nous avait adressé, nous a reçu avec une amabilité charmante, lorsque nous sommes allés lui soumettre notre travail. Nous le remercions des remarquables conseils qu'il nous a donnés, et qui nous ont permis de dresser notre thèse sur un plan plus rationnel que celui que nous avions d'abord suivi.

CONTRIBUTION A L'ÉTUDE
DE L'ŒIL ET DE LA VISION
CHEZ L'ARTISTE

L'œil et l'expression oculaire dans quelques tableaux du Musée de Montpellier

---

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE PREMIER

HISTORIQUE

Les recherches bibliographiques que nous avons faites sur la vision chez l'artiste et sur l'œil artistique, ne nous ont permis de grouper qu'un nombre très restreint de noms d'auteurs qui se soient occupés de cette question.

Le travail le plus ancien que nous ayons pu retrouver est celui que M. R. Liebreich, alors professeur d'ophtalmologie à l'hôpital Saint-Thomas de Londres, écrivit en 1872, dans la *Revue Scientifique*. Ce mémoire a pour titre : « Les défauts de la vision en peinture, Turner et Mulready. »

C'est ensuite en 1889, Giuseppe Albertotti, de Modène, qui fait un voyage à Londres pour y examiner les tableaux de Turner et de Mulready et qui réfute dans les *Observa-*

zioni sopra dipinti per rilevare alterazioni nella funzione visiva degli artisti, les conclusions de Liebreich. Ce même auteur publia plus tard deux opuscules : *La valeur de l'œil dans l'expression* (1900), *La dicoria el la espressionne* (1901).

Richard Greefe, professeur d'ophtalmologie à Berlin, a fait paraître, en 1892, *in Archiv für anatomie und Entwickelungsgeschichte*, une *Etude sur la plastique de l'œil humain sur le vivant et dans l'œuvre des antiques*. Nous avons eu, dans le courant de notre thèse l'occasion d'en donner une analyse succincte; elle n'a d'ailleurs que des rapports très éloignés avec notre sujet.

La même année (1892) Arréat a publié une psychologie du peintre, ouvrage de 250 pages, où l'auteur s'occupe du physique, de la vocation, des qualités de l'esprit, du caractère et de la pathologie de l'œil du peintre. La partie qui nous intéresse, la vision chez l'artiste, n'y est que brièvement indiquée.

Il faut arriver à la thèse d'Aron Polack (Paris 1900), *Rôle de l'état de la réfraction de l'œil, dans l'œuvre du peintre*, pour trouver des renseignements vraiment originaux. Cette thèse, inspirée par le professeur Mathias Duvai, est le résultat de longues études de ce maître sur l'anatomie artistique. Nous avons puisé largement à ce travail qui nous a été d'un grand secours.

Plus récemment, on trouve dans le *Raccoglitore med. Forli* (1901), deux notes de Ricchi : *Il valore del occhio nell espressionne* et *Il sense dei colori*.

Paul Richer en 1902, a écrit un long volume, remarquablement illustré : *l'Art et la Médecine*, avec des observations très intéressantes sur la façon de reproduire la cécité et ses attitudes correspondantes. Son chapitre IV. *Les aveugles*, discute dans cinq tableaux différents la façon

dont a été reproduite la cécité (buste d'Homère, Musée de Naples, Raphaël, Schedone, Rembrandt).

Hallès a fait paraître en 1902 dans le *Journal des Artistes* une étude : *L'œil anatomique et l'œil artistique*. L'auteur s'occupe surtout de la vision des couleurs.

C'est surtout en France, M. Mathias Duval, qui s'est occupé de ce sujet.

Professeur d'anatomie à l'Ecole des Beaux-arts de Paris, il était remarquablement placé pour approfondir cette question. Aussi a-t-il écrit plusieurs livres importants : *l'Anatomie des Maîtres*, *l'Histoire de l'anatomie plastique*, l'*Anatomie artistique*, qui nous ont permis d'approfondir cette question un peu ardue.

CHAPITRE II

L'ŒIL ET LA VISION CHEZ L'ARTISTE

L'œil de l'artiste, c'est l'œil du dessinateur, du peintre, du sculpteur qui, grâce à des qualités naturelles, et à une longue éducation, est arrivé à percevoir la forme et la couleur des objets d'une façon intensive. Psychologues, physiciens, ophtalmologistes, artistes ont, chacun dans leurs sens, apporté leur contribution à l'étude fort complexe de la vision artistique. Cette question, encore peu connue, méritait une mise au point que nous nous sommes efforcé de faire .

L'œil du peintre n'a aucun caractère esthétique particulier. Les travaux faits à ce sujet n'ont donné aucun résultat intéressant. Un caractère cependant semble, par les recherches qu'il a suggérées, avoir quelque importance. C'est la saillie sus-orbitaire correspondant au sinus frontal, de chaque côté de la ligne médiane. Sous cette voûte, le regard serait mieux à l'abri de la lumière venant d'en haut, qui peut gêner le regard observateur. Ces fortes saillies ont été notées chez beaucoup de peintres, Ingres, Delacroix, Decamps, Regnault. Elles étaient moins nettes chez Joseph Vernet et Hippolyte Flandrin, presque nulles celiz Fragonard.

Au point de vue de la couleur des yeux, rien de particulier n'a pu être noté, et la coloration claire ou foncée ne saurait influer sur la coloration des images visuelles. Parmi les peintres français aux yeux clairs ou bleus, Quentin La Tour, Prud'hon, Bastien Lepage, s'opposent assez franchement à Géricault et à Jean-Paul Laurens, pour qu'on puisse ne pas attacher d'importance à ce caractère.

Il résulte des connaissances actuelles, que le dessinateur, le peintre, le sculpteur, observent d'une façon toute spéciale. Pour arriver à un bon résultat, l'artiste est obligé d'éduquer sa vision, et en certaines circonstances, la réfraction de ses yeux influera sérieusement tant sur l'appréciation de la forme des objets que sur la vision des couleurs.

Ce que le peintre doit reproduire, c'est l'image de l'objet telle qu'elle s'est formée sur sa rétine et pour que cette image soit perçue ainsi, il faut une éducation souvent longue et difficile à acquérir. Il est bien certain, en effet, que dans la vie courante les sensations produites par la vue des choses extérieures sont la résultante de l'impression rétinienne, celle-ci corrigée par le cerveau. Cette correction cérébrale a une importance considérable et en voici quelques exemples. Devant nous se trouve une maison, la façade obliquement dirigée au plan de nos yeux ; suivant les lois de la projection, cette façade donnera sur notre rétine une image de forme trapézoïdale, et cependant un œil non éduqué pour le dessin, la verra sous la forme rectangulaire. Le cerveau est donc intervenu pour faire sa correction. Dans cet exemple on comprend de suite la différence qu'il y aura dans la façon de percevoir de l'artiste ; ce dernier verra l'image de cette façade telle qu'elle s'est imprimée sur sa rétine, c'est-à-

dire trapézoïdale, et il la reproduira ainsi. Cette sensation première est donc en général à peine perçue, sauf par les yeux éduqués et pour que ce phénomène devienne apparent, il faut que les dimensions de l'objet soient considérables. C'est ainsi que les rails du chemin de fer paraissent à tous les yeux converger en un même point.

Helmholz écrivait à ce sujet : « Nous devons regarder les artistes comme des individus qui observent leurs impressions sensorielles ave une finesse et une exactitude extraordinaires et dont la mémoire conserve avec une grande fidélité, les images produites par ces impressions ».

Il est cependant incontestable que le peintre apporte à la naissance avec lui certaines qualités visuelles et qu'il ne les reçoit pas toutes de l'éducation et du métier ; l'étude ne fait jamais qu'affiner ce qui est en lui spontané et naturel. Et la preuve de ce fait en est dans la précocité bien connue de tous ceux qui devinrent célèbres. Je ne citerai que Masaccio, qui meurt à 26 ans, ayant fait faire un grand pas à la peinture ; Mantegna, qui, à 17 ans, peignit la vierge de l'église Sainte-Sophie, à Padoue ; Michel-Ange, qui, à 14 ans, sculptait le masque de faune, qui attira sur lui l'attention de Laurent le Magnifique ; Rubens, Jordaëns, Van Dyck furent aussi des précoces ; ce dernier entra à 15 ans dans l'atelier de Rubens. Greuze dessine dès l'âge de huit ans et « ne s'amuse qu'à cela ». A ces qualités visuelles il faut ajouter la mémoire visuelle. Les peintres appartiennent au groupe des personnes les plus favorisées pour la richesse des sensations visuelles et leur énergie de reviviscence.

L'artiste doit toujours prendre comme modèle, l'image de l'objet. Une conséquence immédiate de cette proposition est que la réfraction statique ou dynamique, qu

modifie l'image rétinienne des objets extérieurs, va du même coup avoir une influence considérable sur la représentation artistique. Cette étude du rôle de l'état de réfraction de l'œil dans l'œuvre du peintre a été faite par Aron Polack, dans une récente thèse de Paris, inspirée par le professeur Mathias Duval. Il résulte de cette étude que l'emmétropie, la myopie, l'hypermétropie et l'astigmatisme, communiquent aux yeux de l'artiste et à son œuvre un caractère d'autant plus marqué que celui-ci « est plus affranchi dans son art de ce qui est formule apprise et qu'il observe plus fidèlement ses impressions sensorielles ».

L'œil emmétrope aura certains avantages à côté d'inconvénients sérieux. Les images rétiniennes de cet œil seront très nettes et de cette netteté trop parfaite résulteront certaines imperfections dans la reproduction de l'objet ; les lignes seront trop accentuées. L'œil emmétrope verra avec précision tous les divers plans de son sujet, et les reproduira tels qu'il les voit ; par suite, des points situés à des distances différentes, et qui normalement, ne peuvent être mis au point en même temps, donneront une image nette et empêcheront l'illusion stéréoscopique.

L'œil qui examinera le dessin sera étonné de voir avec la même netteté les objets situés sur le plan principal et les objets situés sur des plans éloignés.

Mêmes inconvénients et mêmes avantages chez l'hypermétrope. Cependant pour la reproduction de la forme, ses yeux seront certainement beaucoup mieux doués que ceux des myopes ou des astigmates. Cela ne veut pas dire que les artistes emmétropes ou hypermétropes ne puissent pas arriver à une perception favorable des objets. Par certains moyens détournés, ils arrivent à augmenter

la réfraction de leurs yeux, en les comprimant par le cligneement des paupières. Ce phénomène est constant chez beaucoup de peintres et comme nous le verrons plus loin sert à rendre floue la vision de l'objet, tout en faisant ressortir le plan principal. Enfin il est bien évident que le cerveau en dernier ressort juge les images rétiniennes, les interprète et les rectifie.

L'œil myope semble présenter le maximum de qualités nécessaires à l'artiste pour le dessin et la peinture. Le myope qui regarde au-delà de son Remotum n'a plus une vision absolument précise de l'objet, ce dernier devient légèrement flou surtout sur ses bords où la lumière diffusée produira des reflets bleutés ; cela n'aura qu'un faible inconvénient pour la reproduction de la forme et facilitera au contraire singulièrement l'illusion de l'observateur. Le peintre myope peut donc se fier à son œil et à ses sensations, sa myopie n'est qu'un avantage qui le garantit contre les inconvénients de l'emmétropie et de l'hypermétropie.

Le peintre légèrement myope ne souffrira pas de son anomalie de réfraction, mais dès que la myopie atteindra un degré assez élevé, les inconvénients deviendront sérieux. Quentin de la Tour était myope, il nous l'apprend dans une lettre au marquis de Marigny, du 1er août 1763 : « Les gens délicats sont blessés d'un tableau dont le point de distance est près et n'a pas au moins vingt-cinq pieds. Partant de ce principe, quel embarras pour une vue courte et faible, forcée d'être à deux ou trois pieds du modèle, obligée de se hausser et baisser à mesure, de tourner à droite, à gauche pour tâcher d'apercevoir de près, ce qu'on ne peut voir bien que de loin. Il faudrait être à ma place pour sentir les efforts que je fais pour mettre une figure et une tête ensemble dans les règles de

la perspective. Les angles sont si courts que la personne qu'on peint de près, ne peut pas regarder de ses deux yeux à la fois, l'œil du peintre. Ils vont et viennent sans être jamais ensemble. C'est pourtant de leur accord parfait que résulte l'âme et la vie du portrait. » (*Gazette des Beaux-Arts*, 2me série, XXXI, 1885). Ces quelques lignes montrent bien la difficulté de peindre dans ces conditions.

Arréat cite encore l'exemple d'un peintre, Denis, paysagiste vallon, atteint d'une myopie de neuf dioptries aux deux yeux, myopie qui en 1888 détermina un décollement rétinien qui mit fin à la carrière de cet artiste. « Son infirmité ne l'avait pu détourner de son goût pour la peinture, il s'était rendu de bonne heure à Dusseldorf et s'y était fait distinguer par des qualités solides. La précision a toujours été un trait de sa manière ; on remarque le soin du détail dans ses tableaux et ses études. »

L'œil astigmate est celui qui jouit des moindres avantages. Selon que cet astigmatisme est myopique ou hypermétropique, l'œil profite des qualités propres au myope et à l'hyperope, qualités et inconvénients auxquels s'ajouteront quelques caractères dus à l'astigmatisme même. Dans l'astigmatisme conforme à la règle, l'objet paraîtra allongé ; l'opposé se produira dans l'astigmatisme contraire à la règle, l'objet paraîtra d'autant plus large que l'astigmatisme sera plus prononcé. Comme conséquence de ces viciations de forme de l'image, le peintre aura de la difficulté à reproduire la ressemblance ; au lieu de procéder par la ligne, il procèdera par des « masses d'ombres qui établissent l'effet général, et il ne précisera la ligne qu'en dernier lieu ». (Aron Polack.)

Liebreich, à ce sujet, a écrit les lignes suivantes : « Je connais un paysagiste et un peintre de portraits qui ont tous deux le même genre d'astigmatisme, c'est-à-dire que

la réfraction du méridien vertical, diffère de celle du méridien horizontal. Il en résulte que leur vue est normale pour les lignes verticales, mais qu'elle est légèrement affectée de myopie pour les lignes horizontales. Cette particularité n'a presque pas d'influence perturbatrice sur le paysagiste. Le premier plan de ses tableaux qui représente généralement de l'eau avec des vagues doucement agitées n'est pas peint avec la même fidélité que le milieu et l'arrière-plan. J'y ai trouvé de petits coups de pinceau donnés horizontalement, de différentes couleurs et qui ne semblaient guère appartenir à l'eau. Dans tous les portraits du portraitiste, le cou et l'ovale de la figure paraissaient considérablement allongés, et tous les détails sont déformés de la même façon. »

De même que la vision de la forme chez le dessinateur est influencée par l'éducation de l'œil et par son mode de réfraction, de même la vision des couleurs chez le peintre est soumise à certaines influences que nous allons essayer de définir. La part de l'éducation est évidemment considérable et cependant elle n'est pas tout. Certains individus sont incontestablement doués d'une façon merveilleuse par la nature pour l'appréciation des plus légères intensités lumineuses, des plus légères différences de couleurs. Hallès dans un long article paru en 1902 dans le *Journal des Artistes* s'est occupé de la question. Il est à peu près prouvé aujourd'hui que ces qualités de l'individu pour l'appréciation des couleurs ne sont que la conséquence de la structure anatomique de la rétine. Les différences de qualité de lumière, c'est-à-dire les couleurs, sont perçues par les cônes qui sont aussi chargés de percevoir la forme, tandis que les différences de quantité, c'est-à-dire les valeurs, le sont par les bâtonnets. De cette conclusion scientifique, on peut tirer cette conclusion artistique que

l'individu sera d'autant plus apte à une appréciation des couleurs que sa rétine, et en particulier sa macula, sera plus riche en bâtonnets. La part de l'éducation consiste donc à développer la délicatesse de perception de ces bâtonnets, qu'on obtiendra par un fonctionnement fréquent. De même que l'oreille d'un musicien arrive à percevoir dans un son tous les harmoniques, de même l'œil du peintre réussit à décomposer une couleur en ses diverses composantes.

Mais, comme pour la vision de la forme, la réfraction de l'œil du peintre aura une influence manifeste sur la façon dont il perçoit et reproduit les couleurs. Et théoriquement déjà, on pouvait énoncer cette assertion. L'emmétrope aura toujours un coloris moins brillant, moins chaud, moins riche que le myope, sans doute parce que chez lui l'accommodation ne se produit que pour les radiations moyennes du spectre, le vert et le jaune, et beaucoup moins pour les radiations extrêmes, rouges et violettes. L'œil myope au contraire aura de nombreux avantages sur l'œil emmétrope. Son Remotum étant très rapproché de l'œil, il est par ce fait obligé malgré lui d'apprécier les intensités lumineuses et subjectives, en conservant toujours un état dioptrique invariable. Cette disposition facilite déjà singulièrement sa tâche. De plus l'œil myope semble jouir de l'avantage de pouvoir être influencé par ces radiations extrêmes du spectre, rouges et violettes, qui n'ont plus aucune action sur l'œil emmétrope. Polack pense même que ce caractère est tellement important qu'il permettrait en certains cas de préjuger de la réfraction correspondante du peintre. L'œil myope est donc encore favorisé.

Quant à l'œil astigmate, selon qu'il est myope ou hypermétrope, il possède les avantages et les inconvénients

propres à ces deux variétés. L'astigmate augmentera ou diminuera le coloris perpendiculairement ou parallèlement à son axe, suivant qu'il sera conforme ou contraire à la règle. Polack cite l'observation d'un professeur qui faisait des remarques non fondées à son élève ; il trouvait toujours que cet élève colorait trop ou trop peu dans un certain axe de son tableau : ce professeur était astigmate.

Liebreich a publié en 1872 dans la *Revue scientifique* un article : « *Les défauts de la vision en peinture. Turner et Mulready* ». En examinant les tableaux de Turner, il avait remarqué que les toiles de sa première période différaient complètement de celles de la dernière. Il pensa qu'un changement s'était produit dans les yeux de l'artiste, changement tel, que la nature s'était modifiée pour lui, qu'en somme Turner avait continué à peindre ce qu'il voyait. Cette modification consistait en une variation dans le coloris, en une rayure verticale résultant de ce que chaque point éclairé était transformé en une ligne verticale. Liebreich conclut qu'à 55 ans, le cristallin des yeux de Turner dut perdre de sa transparence et dispersa la lumière plus fortement en jetant un brouillard bleuâtre sur les objets éclairés. Il dut se former chez lui une « opacité bien distincte dans l'obscurcissement léger et diffus du cristallin » ; la lumière ne fut plus également répandue dans tous les sens, et fut principalement dispersée dans la direction verticale. Pour prouver ce qu'il avance, Liebreich choisit deux tableaux, un de la première période, un de la deuxième, et au moyen de procédés optiques, modifie le premier tableau de façon à le faire ressembler au deuxième.

Il attire ensuite l'attention sur la cause qu'il considère comme la plus fréquente de la modification dans la sensation de couleurs chez les personnes d'un âge très avancé,

résultant d'un changement dans la couleur du cristallin. Le cristallin devient toujours plus ou moins jaune à un âge avancé, et chez beaucoup de personnes l'intensité de la décoloration est considérable. Pour se faire une idée de l'effet de cette décoloration, le mieux est de faire des expériences avec des verres jaunes de teinte correspondante. Avec de tels verres, le peintre verra encore presque tout avec justesse dans la nature, parce qu'il existe une différence absolue entre la couleur de la lumière et les couleurs employées dans la peinture, mais dans la vue d'un tableau, les couleurs ou certaines couleurs seront modifiées. Un peintre chez qui un des milieux transparents de l'œil sera devenu jaunâtre, verra dans la nature presque tout avec justesse, mais dans un tableau tout lui paraîtra jaune et par conséquent il peindra trop en bleu. Pour le convaincre de son erreur, il faudrait déplacer son cristallin, et ceci est tellement vrai que des malades opérés de la cataracte ont souvent déclaré spontanément après l'opération qu'ils voyaient tout en bleu ; dans ces cas le cristallin était d'un jaune intense. Comme exemple frappant, Liebreich cite Mulready qui, à un âge avancé peignait dans des tons trop violets. Si on regarde ses tableaux à travers un verre jaune, tous ces défauts disparaissent.

Albertotti (1), de Modène, quinze ans après, en 1889, répète les mêmes épreuves, regarde les tableaux de Mulready avec des verres jaunes ; les teintes ne lui ont

(1) Nous sommes heureux de pouvoir remercier ici M. le professeur Albertotti, de Modène, qui a bien voulu nous offrir ses travaux sur ce sujet, et nous communiquer les documents qu'il avait dans sa bibliothèque.

pas paru être corrigées. Pour le cas de Turner, il n'est pas non plus de l'avis de Liebreich, et pense que le changement dans les peintures de Turner est dû à une exagération de ses défauts naturels et à un lent travail de déséquilibrement intellectuel. (*Osservasioni sopra dipinti per rilevare alterazioni nella funzione vivisa degli artisti*).

Comme je l'ai dit plus haut, il faut toujours tenir le plus grand compte des conditions physiologiques qui peuvent varier à l'infini. Il a été prouvé que seuls les cônes vers la macula perçoivent les couleurs et leurs innombrables tonalités, et qu'au contraire la lumière ou les valeurs chromatiques sont seules perçues par les bâtonnets. La conclusion, ce fait étant admis, est que, physiologiquement déjà, par le fait de la structure de sa rétine, selon la prédominance des cônes ou des bâtonnets, l'élève peintre deviendra un coloriste ou restera un valoriste.

A ces considérations s'ajoutent celles qui sont relatives à l'éducation sensorielle et artistique. On ne peut évidemment pas nier la bonne foi de certains violettistes, mais en certains cas ne se suggestionnent-ils pas, ne se laissent-ils pas guider par des idées d'école, de mode, d'intérêt. Hallès s'est occupé expérimentalement de cette question et s'est livré à deux séries d'expériences. Dans la première série, il a peint divers sujets en se munissant au préalable de verres successivement verts, violets, jaunes. Dans une seconde série, il absorba de la santonine à dose assez forte. Au bout de quelque temps, tous les objets lui parurent jaune verdâtre. Il se livra encore à la peinture dans ces conditions, et tout dans sa toile fut absolument correct. Cela était à prévoir, car si le sujet était transformé au point de vue vision des couleurs, le pinceau, la palette et la toile l'étaient aussi, et dans le même sens. Hallès conclut de ses expériences que les violettistes exagèrent

leurs sensations, et que, comme dans les expériences qu'il a faites, du moment que les modèles paraissent plus violets, les couleurs de la palette doivent forcément paraître plus violettes et que le résultat devrait être une peinture absolument normale. Il serait d'ailleurs bien difficile d'affirmer que cette expérience est définitivement probante.

Une dernière observation très importante pour le peintre est celle-ci : Les couleurs dans la nature réagissent les unes sur les autres ; dans notre œil elles réagissent aussi. Mais il existe une différence capitale entre ces deux modes de réaction. Dans la nature la lumière est la couleur unique qui, par ses reflets, réagit sur les objets ; au contraire, sur la toile, tout cela est bien changé, et le peintre doit y suppléer artificiellement. C'est ce qui a permis de dire qu'un tableau n'est pas une copie ou une photographie, mais bien une création.

Il est bien certain que ces quelques notions théoriques seraient d'une utilité considérable d'une part au jeune élève qui veut s'adonner au dessin, d'autre part aux élèves plus avancés qui les ignorent. Elles faciliteraient singulièrement leur tâche, permettraient une éducation plus rationnelle et plus rapide de leurs yeux, de leur façon de voir, de leur accommodation, et enfin de la vision des couleurs.

Suivant que l'élève est emmétrope, hyperope, myope, ou astigmate, il devra connaître les avantages et les inconvénients qui en sont la conséquence, bénéficier des premiers, et remédier aux seconds. Tel élève, légèrement myope et qui, pour cette raison, pourrait se croire en état d'infériorité, saura qu'il est au contraire remarquablement doué pour la vision ou plutôt pour la reproduction de la forme ; que pour la vision des couleurs, comme

nous l'avons vu plus haut, il jouit aussi de certains avantages. Il ne devra donc porter de lunettes qu'en cas de myopie assez forte et ces lunettes ne devront encore corriger que partiellement la totalité de sa myopie. Enfin le myope, à la différence des autres états de réfraction, devra travailler les yeux largement ouverts, afin de ne pas obtenir une vision trop nette de son modèle.

L'emmétrope, et à plus forte raison l'hypermétrope, devra remédier et contrebalancer les désavantages résultant de son état. Il a une vue trop nette, il devra par un moyen détourné la rendre plus floue. Il arrivera à ce résultat en clignant fortement les paupières : par ce moyen on a même prétendu qu'il arrivait à augmenter la réfraction de ses yeux. Quoi qu'il en soit, il aura obtenu le résultat désiré, vision moins précise de son modèle. Si son hyperopie est légère et s'il ne souffre d'aucune fatigue oculaire, mieux vaudra ne pas lui ordonner de verres. Mais si la moindre gêne se produit et surtout dès qu'il aura atteint l'âge de la presbytie, il sera bon de lui faire porter des lunettes, et cela n'aura aucun inconvénient pour l'art qu'il pratique.

Quant à l'astigmate, il suffira qu'il soit prévenu des déformations que peut lui occasionner son amétropie pour qu'il y prenne garde. Dans la majorité des cas d'ailleurs, il sera bon de le corriger.

Des désaccords de toutes sortes peuvent survenir entre maîtres et élèves, lorsque, à leur insu, la réfraction de leurs yeux est différente.

Polack, dans sa thèse, cite le cas suivant. Le maître était myope et l'élève hypermétrope d'environ trois dioptries ; les corrections du maître étaient constamment incompréhensibles pour l'élève. Dans une seconde observation le professeur était astigmate, il trouvait les

couleurs toujours insuffisantes dans le sens transversal et ne cessait de les renforcer. Ces faits montrent bien l'utilité pour le maître de connaître la valeur des yeux de ses élèves, il serait facile ainsi d'éviter plus souvent qu'on ne le suppose, des contradictions très fâcheuses.

DEUXIÈME PARTIE

L'Œil et l'expression oculaire dans quelques tableaux du Musée de Montpellier

CHAPITRE PREMIER

L'ESTHÉTIQUE DE L'ŒIL

Le terme d'œil esthétique a besoin d'être bien défini : il est peu employé dans le langage courant et prêterait facilement à confusion. L'œil esthétique est l'œil envisagé au point de vue de la physionomie, de l'expression, des caractères spéciaux de beauté, ou de laideur, qu'il imprime au visage de l'individu.

La beauté de l'œil résulte de certains caractères qu'il n'est pas toujours facile de déterminer exactement. Cependant, on peut les diviser en deux groupes : les uns proviennent de particularités de l'œil lui-même, les autres de particularités des parties avoisinantes de l'œil. Dans le premier groupe, on distinguera la grandeur ou la petitesse de la pupille, la couleur de l'iris, la blancheur de la sclérotique, la forme de l'œil, conséquence ordinaire de son état de réfraction. Les caractères du deuxième groupe sont souvent plus importants.

En effet, l'œil, en tant qu'œil, est parfois d'une valeur négligeable au point de vue de l'expression, qui résulte principalement de l'action des contours de l'œil, des muscles de la face et de la disposition de la figure. « L'œil est au visage ce qu'un lac ou un fleuve est au paysage environnant. Supprimez par imagination les collines, les arbres et tout ce décor, vous n'aurez qu'une eau stupidement stagnante, ou ruisselante sans raison. Rétablissez les objets d'alentour et le lac est un miroir céleste et le fleuve est l'âme vivante du sol. Pareillement des yeux ; il leur faut leur cadre pour qu'ils prennent vraiment toute leur puissance de vie (1). »

En 1615, un savant distingué, Samuël Fuchsius, fit paraître un *Traité de la Physionomie*, orné d'illustrations très curieuses. Ce volume, vraie rareté bibliographique, est la propriété de M. Mantovani, le professeur d'histoire de l'Institut de Bergame. Dans la deuxième partie de son travail, l'auteur s'occupe des yeux. En voici quelques extraits :

« Les sourcils fournis de poils et conjoints entre eux » indiquent les impies, les voleurs, les menteurs.

» Les sourcils arqués indiquent l'arrogance. Les pau- » pières qui pendent indiquent la somnolence. Les pau- » pières tirant sur le rouge indiquent l'impudence. Une » pupille large indique la folie ; la pupille petite indique » un homme rusé. Les grands yeux indiquent la paresse. » Les yeux petits indiquent la pusillanimité. Les yeux » noirs annoncent la timidité et l'artifice. La couleur » bleue est signe de joie. La couleur blonde dénote le

(1) Henriette, *Le Figaro*, 4 août 1901.

» courage et la vigueur. Le strabisme indique la crimi-
» nalité (1). »

Il nous a paru intéressant de rapporter ces quelques lignes, surtout à cause de leur ancienneté et de leur originalité.

Humbert de Superville, en 1827, avait aussi étudié cette question, et il nous reste de lui, un schéma bien connu ; de simples lignes représentent l'ensemble des yeux, et, selon que ces lignes sont horizontales, inclinées en dehors, ou inclinées en dedans, l'impression obtenue est, dans le premier cas, une impression de calme, de grandeur, de constance ; dans le deuxième cas, une impression de tristesse, de deuil ; dans le troisième cas, une impression de gaieté, de rire, de légèreté.

Richard Greefe, professeur d'ophtalmologie à Berlin, écrivait en 1892, un article intitulé : « Etude sur la plastique de l'œil humain chez les modernes et chez les antiques ». Voici un résumé rapide de cet article qui montre combien de tout temps l'esthétique, la plastique

---

(1) L'anthropologie criminelle au XVIIe siècle. Samuel Fuchsius, précurseur de Lombroso. — Docteur Ch. Legrand (*Le Correspondant médical*, 31 mai 1905).

Il est intéressant de rappeler ici les recherches qui ont été faites sur l'esthétique de l'œil chez le criminel. Lombroso, le premier, s'occupa de la question et était arrivé à des conclusions positives. Les asymétries sur lesquelles il a insisté sont le strabisme, la saillie de l'angle orbitaire de l'os frontal, et la capacité orbitaire plus considérable. Plus récemment, MM. Truc, Gaudibert et Rouveyrolis, en 1896, puis Truc, Delord et Chavernac (1904) ont repris le sujet et examiné les prisonniers des maisons centrales de Montpellier, de Nimes et d'Aniane. Le résultat de leurs recherches est qu'aucun stigmate ne caractérise l'œil du criminel.

oculaire a intéressé artistes et ophtalmologistes. Curtius avait publié, l'année précédente, un travail tendant à prouver que, d'après les découvertes faites en Grèce, l'œil de l'homme était considéré comme plus bombé que celui de la femme. Sœmmering avait même ajouté, en 1801, que la fente palpébrale chez l'homme était plus grande que chez la femme. Richard Greefe a voulu élucider la question et d'après ses recherches, consistant en mensurations faites à l'ophtalmomètre, des courbures de la cornée chez l'homme et chez la femme, il n'a pu trouver que des différences insignifiantes au point de vue du bombement de la cornée. Il a de plus fait des mensurations pour vérifier le degré d'exophtalmie ou d'enophtalmie et, dans les deux cas, les résultats étaient sensiblement les mêmes. Il en conclut que les anciens n'ont pas toujours reproduit la nature, et que c'est souvent pour obtenir des effets déterminés, qu'ils ont fait usage de ces procédés.

D'ailleurs, il est bien certain que tous les caractères de l'œil esthétique varieront selon les mœurs, les races et surtout les goûts individuels. Ils varieront aussi selon les expressions rendues par l'œil, expression des passions (courage, haine, amour, orgueil, colère, mépris), expressions sensitives (joie, douleur, larmes), expression intellectuelle (attention, méditation), expression pathologique (méningite, hystérie, épilepsie, idiotie, cécité).

Giuseppe Albertotti a rapporté, au XIIIe Congrès international de médecine à Paris, les observations de Panni et de Lanzi concernant les yeux des figures dans les fresques peintes par Boccacino, à côté du maître autel, dans l'église de Saint-Sigismond, près de Crémone.

Cela nous a donné l'idée de rechercher au Musée de Montpellier les particularités intéressantes qui pouvaient caractériser soit l'anatomie, soit l'expression des yeux de certains tableaux.

CHAPITRE II

L'ŒIL ET L'EXPRESSION OCULAIRE DANS QUELQUES TABLEAUX DU MUSÉE DE MONTPELLIER

Le plan de cette partie de notre travail a été pour nous la source de nombreuses hésitations. Il nous avait tout d'abord paru logique d'étudier chez chaque auteur intéressant l'expression oculaire, tant au point de vue du dessin anatomique de l'œil qu'au point de vue de l'expression des sentiments. Mais pour arriver à former une étude sur l'œuvre de tel ou tel peintre, la première condition était de posséder une assez grande partie des œuvres de l'artiste ; or, bien que le Musée de Montpellier soit d'une grande richesse, nous n'aurions pu, en aucun cas, trouver ces conditions réunies.

Nous avons alors songé à grouper, sans nous soucier du nom de l'auteur, les différentes expressions oculaires que nous rencontrerions sous divers chefs ; mais ici encore, les difficultés étaient insurmontables et aucune conclusion n'aurait pu s'en dégager.

Finalement, après de nombreuses visites faites au Musée, un long examen du catalogue, nous avons adopté le plan suivant :

1° Etude de l'anatomie et de l'expression oculaires chez Greuze, représenté au Musée par neuf toiles.

2° Etude de l'anatomie et de l'expression oculaires

dans les tableaux d'Alexandre Cabanel. Ici encore nous avons pu grouper neuf tableaux de ce peintre.

3° Les portraits de Bruyas. Ils sont au nombre de quinze, peints la plupart par des artistes différents. Cette circonstance particulière nous a permis d'en faire une étude comparative.

4° Enfin, étude des têtes de Christs. Après un triage soigneux il nous est resté 14 tableaux. Nous avons essayé d'apprécier l'anatomie et l'expression oculaire dans chacune de ces œuvres.

Avant de commencer cette étude, nous tenons à discuter quelques idées qu'on pourrait opposer à notre manière de procéder. C'est ainsi que lorsque dans tel ou tel tableau nous aurons constaté du strabisme ou une différence dans la dimension des deux yeux, on pourra invoquer que cette anomalie existait peut-être dans la réalité et que le peintre n'a fait que reproduire l'état anatomique du sujet qu'il avait devant lui.

Cela est vrai, et en notant nous-même ces faits nous nous sommes chaque fois demandé s'il n'en était pas ainsi. Il nous aurait été d'ailleurs bien difficile d'élucider chaque fois ce point. D'ailleurs des cas particuliers, comme le portrait de Bruyas, nous ont permis de juger des différences de reproduction d'un même sujet par des artistes différents. A ce propos vous verrez plus loin que nous avons constaté plusieurs discordances.

Enfin, nous dira-t-on, l'expression oculaire, dans une figure ne doit être la résultante que de l'impression générale qu'elle produit ; il ne faut pas analyser dans les détails

chaque partie de l'œil du personnage, mais en se plaçant à une distance convenable, essayer de déterminer l'expression oculaire par l'examen simultané de tout le visage. Cela est encore juste, et les Greuze nous l'ont bien prouvé, puisque chez cet artiste nous avons trouvé les expressions les plus justes avec un dessin peu soigné. Encore ne peut-on nous reprocher d'avoir analysé ces yeux dans le détail, et il n'est pas douteux que si aux qualités de Greuze s'étaient ajoutées les qualités de dessin de Cabanel, le résultat obtenu eût été encore plus parfait. Nous ne croyons pas en effet qu'on puisse soutenir que les effets expressifs obtenus par Greuze soient la conséquence des anomalies anatomiques parfois extraordinaires que nous avons relevées dans quelques-unes de ses œuvres.

Enfin plusieurs fois nous n'avons pu que faire une étude superficielle de certains tableaux. Et cela à cause soit de leur mauvais éclairage, soit de la place trop élevée qu'ils occupent. Ces quelques toiles auront par ce fait moins d'intérêt pour nous, mais nous n'avons pas cru devoir les passer sous silence.

Premier groupe. — Les œuvres de Greuze

Nous avons pu réunir au Musée de Montpellier neuf tableaux de Greuze dont voici le sujet et le numéro d'ordre d'après le récent catalogue illustré, publié par le conservateur du Musée, M. Georges d'Albenas.

295 — *La prière du matin.*
296 — *Le petit mathématicien.*
297 — *Jeune fille en prière.*
298 — *La jeune fille au panier.*
300 — *Portrait de petite fille.*
301 — *Tête de paralytique.*
302 — *Le petit paresseux.*
303 — *Tête d'enfant.*
304 — *Tête de jeune fille.*

La prière du matin (n° 295). — Jeune fille à genoux devant son lit, les yeux levés au ciel.

Il ressort de ce tableau une expression très nette de rêverie, de prière, d'extase, et le résultat obtenu est en grande partie dû ici à la position du regard. Il existe en effet un strabisme supérieur considérable, au point qu'une grande partie des cornées disparaît sous les paupières supérieures.

Nous constatons dans ce tableau beaucoup de soin dans le dessin et la reproduction anatomique des yeux ;

et il est d'autant plus utile de noter ce fait, que nous aurons souvent dans les autres œuvres de Greuze l'occasion de noter le contraire. Les sourcils sont en effet très réguliers, les angles externes et internes bien finis ; la paupière inférieure droite est cependant plus soignée que la gauche. En somme, expression des plus justes et des plus heureuses, et avec cela reproduction anatomique très naturelle.

Le petit mathématicien (n° 296). — Enfant d'une dizaine d'années, vu de trois quarts, assis devant une table.

Expression d'attention soutenue, obtenue ici par la fixité du regard légèrement convergent. A noter que malgré cette expression, les sourciliers et le frontal semblent relâchés, et que les sourcils sont relevés.

L'œil gauche est beaucoup plus net que l'œil droit qui est flou ; la cornée de cet œil est comme dépolie et la pupille s'y distingue à peine.

La région sourcilière gauche est tuméfiée dans sa totalité et cela est surtout accentué vers la région externe. Nous aurons plusieurs fois l'occasion de retrouver cette anomalie. Les sourcils de l'œil gauche sont droits, l'arcade sourcilière saillante ; la paupière supérieure est tellement relevée sous elle qu'on ne distingue plus le bord marginal.

L'expression oculaire est excellente, mais la reproduction anatomique pas toujours exacte. Il faut d'ailleurs ajouter qu'en regardant le tableau à une distance de trois ou quatre mètres, la plupart de ces signes fâcheux disparaissent.

Jeune fille en prière (n° 297). — Tête de jeune fille, vue de trois quarts ; la tête est légèrement inclinée à gauche et le regard porté en dehors.

Expression de bonheur, de rêverie ; demi-sourire.

Les sourcils de l'œil gauche sont très naturels. Ce même œil est nettement plus grand que l'œil droit, ou du moins l'ouverture palpébrale est plus grande ; il semble bien que cela est dû à un relèvement plus accentué de la paupière inférieure droite.

Ici encore, la tuméfaction, correspondant à la situation de la glande palpébrale est exagérée ; nous aurons l'occasion de noter encore cette anomalie.

L'œil droit est plus petit que le gauche ; l'angle interne est comme bridé, et la paupière inférieure trop relevée par rapport à celle du côté opposé.

La jeune fille au panier (n° 298). — Tête de fillette, coiffée d'un bonnet de paysanne.

Regard très éveillé, expression de joie, yeux brillants.

Beaucoup à critiquer sur l'œil gauche. Les sourcils sont très minces, mal finis. La paupière supérieure très relevée sans que ce fait soit marqué par aucun pli sur la paupière au niveau de sillon orbito-palpébral. L'angle interne au lieu d'être arrondi, a une forme en V. Il semble exister une perte de substance considérable à ce niveau. La portion interne de la paupière inférieure se devine à peine, l'autre moitié, externe, est très floue et se distingue difficilement de la conjonctive bulbaire. L'angle externe est mal délimité, il est le siège d'une rougeur diffuse qui ferait croire à une fissure de la peau au niveau de la commissure. La cornée est très nettement elliptique, à grand axe incliné en dehors ; la pupille est déformée et

on pourrait supposer l'existence d'un leucome adhérent dans la portion externe.

Les mêmes reproches peuvent être faits à l'œil droit où il existe en plus du larmoiement.

En somme, le dessin est faux au point de vue anatomique. Il l'est même à un point tel qu'on aurait le droit de supposer que ce tableau a été détérioré, puis retouché par une main inhabile.

Portrait de petite fille (n° 300). — Petite fille de 4 à 5 ans, vue de trois quarts, regard à droite, tête inclinée à droite.

Expression d'enfant très éveillée ; avec cela, sérieux dans le regard, dû sans doute à la fixité des yeux de l'enfant, qui sont attirés par un objet dont la vue l'oblige à tourner la tête.

L'œil droit est bien étudié ; les sourcils sont en position parfaite. L'œil est grand ouvert, la pupille contractée ; le regard en dehors a reporté la cornée vers l'angle externe. Le dessin des angles est très exact, mais ébauché. Les cils ne se distinguent pas.

L'œil gauche est dans l'ombre. L'ensemble donne une impression de naturel absolu.

Tête de paralytique (n° 301). — Profil de vieillard ; la tête est légèrement relevée, le regard est fixe et porté au loin.

Expression de maladie, de souffrance, qui semble provenir de l'excavation de l'orbite, de l'épaississement et du relâchement des tissus qui l'environnent, et surtout du vague, de tout le dessin de l'œil, de la sclérotique et de la cornée en particulier.

Tout l'orbite est noyé dans l'ombre, de telle sorte que rien n'en ressort. La sclérotique est tellement foncée qu'à

peine la cornée, l'iris et la pupille s'y distinguent. L'arcade sourcilière est proéminente ; les sourcils à peine ébauchés, la paupière supérieure épaisse. Le cul-de-sac externe orbito-palpébral, est très marqué (yeux excavés). L'angle interne est complètement noyé dans l'ombre.

Le petit paresseux (n° 302). — Enfant endormi sur un livre.

Ici il n'y a pas d'expression oculaire proprement dite à rechercher, puisque les yeux sont absolument clos. La physionomie générale rend absolument le sujet. Tous les muscles sont dans un état de relâchement complet, les sourcils sont légèrement remontés, l'orbiculaire bien relâché et ses tendons ne forment saillie en aucun point. L'occlusion des paupières est absolument normale, d'un naturel parfait.

Les sourcils ne sont pas dessinés, surtout du côté gauche ; à peine une ombre légère indique-t-elle leur place. Le sourcil droit paraît plus relevé que le gauche, mais cela est dû à la pose de l'enfant. Le poids de la tête qui repose sur l'avant-bras attire la peau du front vers le haut.

Tête d'enfant (n° 303). — Petite fille, vue de face, assise sur une chaise.

Grands yeux, regard dans le vide, air sérieux, presque mécontent.

A noter au niveau de la portion externe de la paupière supérieure gauche un gonflement très net, qui déforme même toute la paupière supérieure. On pourrait se demander si l'enfant n'est pas atteint de dacryoadénite palpébrale. L'œil est grand ouvert et le pli palpébral glisse sous cette grosseur en la faisant encore mieux ressortir ;

elle s'étend du tiers interne à l'angle externe. La paupière inférieure de ce même œil est très abaissée ; les larmes apparaissent nettement dans le repli conjonctivo-palpébral (œil mouillé). La peau est très plissée, ridée au niveau de l'angle externe ; dans une tout autre tête on pourrait supposer que l'artiste a voulu dessiner la patte d'oie. La cornée est elliptique, la pupille déformée.

L'angle interne de l'œil droit est mal fini, l'échancrure mal délimitée : il est rouge et la conjonctive semble enflammée à ce niveau. La paupière inférieure dans son tiers interne est si peu délimitée qu'elle semble adhérer à la conjonctive bulbaire. La partie externe paraît légèrement ectropionnée.

Je noterai en passant que les narines au niveau de leur orifice sont le siège de croutelles eczémateuses ainsi d'ailleurs que les lèvres. En somme, ici, la représentation anatomique est absolument fausse dans de multiples détails. L'expression elle-même est bien banale.

Tête de jeune fille (n° 301). — Tête de jeune fille en buste, vue de trois quart, la tête est inclinée à droite, les yeux sont levés vers le ciel.

L'expression obtenue est intéressante, yeux langoureux, humides, sorte d'extase. Tout cela semble bien être le résultat du relèvement considérable des deux sourcils et surtout du strabisme supérieur des deux yeux qui est très marqué.

La tête est inclinée à gauche et cependant quelques larmes sont dessinées au niveau de l'angle externe ; il eût été plus logique de les voir au niveau de l'angle interne, avec une telle inclinaison de la tête.

La sclérotique est foncée, la cornée à peine ébauchée, l'angle interne mal fini.

L'œil gauche est noyé dans l'ombre et ne peut être apprécié.

A noter en passant comme bien anormal, la multitude de tubercules de Montgomerry qui entourent l'aréole du sein de cette toute jeune fille.

De l'examen des neuf tableaux de Greuze, voici les quelques conclusions que nous pouvons tirer.

L'expression oculaire dans les Greuze est certainement une des parties les plus intéressantes de chacune de ses œuvres. Dans tous les cas, même lorsque la reproduction anatomique n'est pas très juste, l'expression des yeux peints par cet artiste est très naturelle et très agréable.

Les expressions que nous avons constatées sont les suivantes : Extase (n°s 295, 304). Sérieux, attention (n°s 296, 300, 303). Sommeil (302). Maladie, souffrance (301). Sourire, joie (298). Rêverie, bonheur (397). Ces expressions sont toutes reproduites sur des têtes d'enfant, merveilleuses de naturel, d'exactitude, de délicatesse et d'ingénuité.

Le dessin et la reproduction anatomique des yeux présentent au contraire de sérieux défauts et de grandes inexactitudes. Lorsqu'on examine en détail et de près chacun de ces tableaux, on constate, et cela presque dans tous les cas, un flou répandu sur toute la toile ; aucune partie de l'œil n'est soignée ni finie.

C'est ainsi que les cornées sont la plupart du temps à peine ébauchées, déformées, dépolies ; les pupilles irrégulières, quelquefois à un point tel qu'on ne les dis-

tingue plus (nos 296, 298, 301, 304). La région de l'angle interne est particulièrement abandonnée ; nous avons noté au cours de notre examen des inexactitudes et des anomalies anatomiques étonnantes : déformation, perte de substance etc... (nos 298, 301, 303, 304). Enfin trois fois nous avons remarqué une tuméfaction considérable au niveau de la région correspondant à la glande palpébrale. Cette grosseur qu'on peut en effet observer quelquefois a ici des proportions évidemment exagérées. Il est surtout curieux de retrouver sur trois tableaux cette anomalie (nos 296, 297, 303).

Faut-il donner comme cause à cette puissance d'expression oculaire des Greuze, le flou, le vague du dessin ? C'est peu probable, car la plupart des anomalies que nous avons constatées ne pouvaient que diminuer la valeur expressive définitive du tableau.

Deuxième groupe. — Les œuvres de Cabanel

Les œuvres de Cabanel qui se trouvent au musée de Montpellier et qui pourraient avoir un certain intérêt pour l'étude que nous faisons, sont au nombre de neuf.

En voici les sujets et les numéros :

50 — *Phèdre.*
51 — *Saint-Jean-Baptiste.*
53 — *Un penseur, jeune moine romain.*
54 — *La Chiaruccia.*
55 — *L'ange déchu.*
56 — *Portrait de Mme Louise Marès.*
57 — *Albaydé.*
58 — *Velléda.*
59 — *Portrait de l'artiste.*

Phèdre (n° 50). — Phèdre est étendue sur un lit antique ; le bras droit replié soutient la tête, le bras gauche pend au bord du lit. Une esclave endormie est assise sur un tabouret. Au pied du lit, sa nourrice, les mains jointes, la contemple tout en pleurs.

L'expression oculaire est une des beautés de ce tableau. Il se dégage de ces yeux admirables une impression absolue de tristesse, d'idée fixe, de résignation, de regrets.

Les sourcils sont très droits, abaissés, cependant aucun pli intersourcilier n'est dessiné. Les yeux sont grands, convergent en haut. Les paupières sont très ouvertes et la pupille semble très dilatée. La sclérotique est blanche et la cornée régulière s'en détache nettement. L'œil droit est dans l'ombre.

La nourrice est vue de profil ; l'angle externe de l'œil gauche apparaît seul. Elle pleure et on aperçoit une larme qui coule sur la paupière inférieure. L'expression oculaire est excellente.

Rien de particulier à noter sur l'esclave endormie. Les paupières sont closes ; tous les muscles sont relâchés, l'ensemble est excellent.

En somme, ce qui frappe, c'est le soin apporté même dans le détail au dessin oculaire, soin que nous allons d'ailleurs retrouver dans presque tous les tableaux de Cabanel.

Saint-Jean-Baptiste (n° 51).— Vu de face, assis sur un rocher, il est représenté prêchant, les deux bras dressés, la main droite montrant le ciel.

Expression de colère, due surtout à l'expression oculaire. Elle ressort en grande partie de la contraction considérable des sourciliers. Les arcades sourcilières sont très saillantes, les sourcils très abaissés ; entre les deux se trouvent de nombreux plis verticaux correspondants à la contraction des sourciliers. Le regard est fixe et aide beaucoup par cette fixité au résultat expressif.

L'ensemble est excellent tant comme expression que comme représentation oculaire.

Un penseur, jeune moine romain (n° 53).— Moine franciscain, vu de profil : les bras sont croisés sur la poitrine. Au fond, la vue d'un quartier de Rome.

Expression absolument impassible ; regard froid et fixe.

Les arcades sourcilières sont très proéminentes et cela est surtout évident au niveau de l'arcade sourcilière gauche dont le profil se détache sur le ciel. Les sourciliers sont contractés, les sourcils abaissés, réguliers. De nombreux plis verticaux intersourciliers en sont la conséquence et contribuent beaucoup à l'expression. Par le fait du regard en bas et à droite, la cornée est rejetée dans l'angle interne qui est lui-même noyé dans l'ombre.

Les deux paupières et les deux angles sont bien réguliers, très soignés, très exacts.

L'expression générale est excellente et l'expression oculaire s'accorde parfaitement avec la pose de toute la personne.

La Chiaruccia (n° 51). — Jeune paysanne qui, à Rome, servait de modèle aux pensionnaires de la villa Médicis. Vue de trois-quarts, la tête tournée à droite.

Au point de vue de l'expression, il semble bien que l'artiste a voulu faire ressortir un sentiment de dédain. La Chiaruccia se retourne et regarde en arrière à terre. Cette expression semble bien se dégager du regard, fixe, presque triste, des sourcils très relevés, des sourciliers relâchés. Les deux pommettes sont légèrement soulevées, et le pli naso-génien remonté ; ces deux points font encore mieux ressortir l'expression que nous avons notée.

Au point de vue de la reproduction anatomique, le sourcil droit est d'une régularité, d'un fini qui nous semble exagéré. Est-il bien en position naturelle, et la queue n'est-elle pas un peu trop relevée? Tout est très net : cornée, paupières, angles, et cela permet d'établir une différence grande entre les œuvres de Greuze et celles de Cabanel.

L'Ange déchu (n° 55). — L'ange est assis de profil sur un rocher, la tête à moitié cachée par ses bras relevés.

Ce tableau est très intéressant comme expression oculaire. Expression de peur, de honte, de remords. Les sourciliers sont tellement contractés et les sourcils tellement abaissés que la queue du sourcil et la commissure externe de l'œil droit ne sont plus séparées que par un espace insignifiant. De même la tête du sourcil est au même niveau que la partie supérieure de la cornée. Le regard est dirigé en haut, et les paupières supérieures complètement repliées sous les arcades sourcilières. La cornée est aux trois-quarts cachée sous elles.

A noter une larme qui s'échappe au niveau de l'angle interne et qui n'est d'ailleurs visible qu'après un examen un peu détaillé.

En somme, bon dessin oculaire, excellente expression.

Portrait de Mme Louise Marès (n° 56). — Vue de face, assise, les mains sur les genoux ; sur une table, à gauche, un livre est ouvert.

Expression oculaire banale ; le sujet semble avoir cessé de lire le livre ouvert à ses côtés pour poser devant un photographe ou un peintre. Le sourcil droit est légèrement plus abaissé que le gauche ; le corps du sourcil est couché au-dessous de l'arcade sourcilière. La forme et la situation du sourcil gauche est bien différente : il naît très bas au niveau de l'angle interne pour se relever très haut au niveau de la queue.

Il semble bien qu'il y ait un léger strabisme divergent de l'œil gauche ; il est vrai que la personne était peut-être ainsi, mais il est intéressant de le noter.

Le pli de la paupière supérieure, pli correspondant au cul-de-sac supérieur au lieu d'être régulièrement concave

en bas, comme celui de l'œil droit, forme une ligne brisée, comme si jadis, il y avait eu, à ce niveau, une lésion traumatique quelconque.

Les cornées, et les pupilles sont très régulières. Tout le dessin oculaire est très soigné, grande justesse et grande exactitude dans la représentation anatomique.

Albaydé (n° 57). — Assise sur un divan, la tête de face, elle tient de la main droite une branche de volubilis.

C'est le regard d'une personne myope, qui cligne très légèrement les yeux pour obtenir des images plus nettes. Avec cela quelque chose de vague dans le regard, qui semble être comme un premier degré de strabisme. Expression de rêverie.

Les deux sourcils sont d'une régularité parfaite et se continuent sans interruption avec les lignes du nez. Les muscles sont tous totalement relâchés ; aucun pli, aucune ride ; les sourcils sont surtout relevés dans leur partie externe.

Les fentes palpébrales sont peu ouvertes et cela paraît encore plus net à l'œil droit. Les commissures internes, surtout la gauche sont comme bridées par la paupière supérieure. Les cornées se détachent nettement sur la sclérotique Tout est très exact, très soigné, très régulier, même dans le détail.

Velléda (n° 58). — La prêtresse est assise, de face, les cheveux épars, une lyre déposée entre les jambes.

Le dessin oculaire n'existe pour ainsi dire pas, l'artiste a exprès noyé dans l'ombre toute la région correspondant aux yeux. A peine distingue-t-on, à l'œil droit seulement et au niveau de la région externe, les lignes de la commissure. Les yeux sont profondément situés.

Et cependant, il se dégage de ce tableau une expression nette de rêverie due à quelque chose de plus qu'à la mimique des muscles de la face. Elle semble due en grande partie à la fixité du regard. Velléda regarde à terre paraissant absorbée par une idée fixe.

Portrait de l'artiste (n° 59). — Représenté de trois quarts à 29 ans.

Tête d'artiste, fine, nerveuse, énergique. Expression de grand sérieux, d'attention soutenue, regard en bas, très fixe.

Arcades sourcilières très proéminentes ; grands sourcils abaissés, avec contraction énergique des sourciliers. On voit sous la peau les sourciliers qui se contractent et qui forment à leur niveau une voussure très nette. Effet d'ombre au dessous des arcades sourcilières, tel que paupières supérieures et angles internes disparaissent complètement. A peine distingue-t-on l'œil gauche.

L'expression ressort donc de ces deux caractères. Elle est excellente et le dessin est très soigné.

Ce qui nous a frappé dans les tableaux de Cabanel, c'est l'exactitude et le soin, apportés au dessin de l'œil dans son ensemble, et dans ses moindres détails.

En aucun cas, nous n'avons relevé chez lui des inexactitudes sérieuses ou des anomalies indiscutables.

Paupières, sourcils, angles internes et externes sont généralement réguliers.

La cornée, la pupille se détachent toujours nettement des autres parties de l'œil. Quelquefois même le soin

apporté au dessin oculaire pourrait paraître exagéré. C'est ce que nous avons noté dans le n° 54, *la Chiaruccia*, où tout est d'un fini qui enlève de la vigueur à l'expression générale.

Les expressions que nous avons relevées sont les suivantes : Dédain (n° 54) — Remords, Honte (n° 55) — Rêverie (n°s 57, 58) — Tristesse, Résignation (n° 50) — Sérieux, Attention (n° 53) - Colère (n° 51).

L'expression oculaire chez Cabanel est infiniment moins vive, moins attachante que chez Greuze. Et, comme le dessin de Cabanel est plus soigné, il est bien difficile de trouver une cause à cette infériorité.

Faut-il dire que Cabanel, en exagérant la minutie du dessin, a sacrifié l'effet d'ensemble à la justesse du détail. Il faut faire aussi la part du coloris, des effets de lumière et d'ombre, toutes causes qui ne relèvent plus de notre sujet, et que nos connaissances personnelles ne nous permettent pas d'apprécier.

Troisième groupe. — Les portraits d'Alfred Bruyas

Les portraits d'Alfred Bruyas sont au nombre de 14. Voici les numéros et le nom des artistes qui ont peint ces tableaux :

Cabanel.	N° 52 (Année 1840).
Courbet.	N° 103. *La Rencontre* (1855).
—	N° 106.
—	N° 107.
—	N° 108 (1853).
Couture.	N° 117 (1850).
—	N° 118 (1850).
Delacroix,	N° 147 (1853).
Glaize,	N° 283.
—	N° 286 (1876).
Ricard.	N° 475.
Tassaert.	N° 523 (1852).
—	N° 526 (1852).
—	N° 527 (1852).

L'étude de ces portraits présentera en plusieurs endroits des lacunes, parce que quelques-uns se trouvaient placés tellement haut que nous n'avons pu recueillir sur eux que des renseignements peu précis. Seule.

l'expression, en plusieurs cas, a pu être étudiée et, comme on va le voir, cette expression a été trouvée partout bien uniforme. La cause en est sans doute au fait même de poser, qui donne au visage et au regard une expression monotone et aussi au caractère de Bruyas qui paraît avoir été un homme au sourire rare, à la physionomie sérieuse et peu changeante.

Enfin, cette étude a eu l'avantage de nous permettre de comparer entre eux divers portraits d'un même sujet, exécutés par des artistes différents. Aussi les variations dans la forme nous permettront de reconnaître les erreurs de dessin.

Portrait de Bruyas. Cabanel (N° 52) année 1840. — Il est représenté de face, appuyé sur une balustrade et tient de sa main droite un binocle.

Nous retrouvons encore ici le soin, le fini, la régularité que nous avons déjà constatée, dans les œuvres de Cabanel. L'expression oculaire est assez banale, le regard est fixe, c'est bien celui d'une personne qui pose devant un peintre ; il est cependant naturel.

Les sourcils sont normaux. Un point choque particulièrement. C'est la différence de forme des deux angles internes. Le droit est d'une régularité parfaite, extrêmement soigné, puisque on y distingue même la caroncule lacrymale. Le gauche en diffère par un point ; le tendon de l'orbiculaire est tendu comme si on exerçait une traction au niveau de l'angle externe. Il en résulte de l'épicanthus. Il faut noter que cette anomalie n'existe dans aucun des autres portraits de Bruyas et que c'est donc une erreur d'interprétation de Cabanel. La cornée est très nette ; l'iris se distingue bien en arrière et la pupille moyennement dilatée est très soignée.

La Rencontre. Courbet (n° 103) année 1855. — Sur une route, en plein soleil, Bruyas s'avance, le chapeau à la main, vers un peintre en bras de chemise, sac au dos. Un domestique se trouve derrière lui.

Tandis que, chose naturelle, le peintre regarde Bruyas en face, la tête relevée, celui-ci qui semble lui adresser la parole, a les yeux baissés et presque clos. L'expression n'est donc pas naturelle.

Bruyas a un regard très sérieux, un visage impassible qui n'est peut-être pas de circonstance. Avec son chapeau à la main et sa tête baissée, n'était son costume et son domestique, il ressemblerait surtout à un chemineau qui demande l'aumône.

Le dessin oculaire ne présente rien de particulier, vu surtout la dimension réduite des visages.

Portrait de Bruyas, Courbet (n° 106). — Il est représenté de profil, la tête appuyée sur la main gauche et assis dans un fauteuil.

Expression générale de maladie, de tristesse, figure très amaigrie, pâle, traits tirés. On dirait un tuberculeux à une période déjà avancée.

L'œil droit est seul vu ; les sourcils sont grands et réguliers, presque droits. L'arcade sourcilière est proéminente. L'œil est dans l'ombre et l'angle interne y est noyé. Vu d'un peu loin, rien ne choque.

Portrait de Bruyas, Courbet (n° 107). — Vu de profil et tourné vers la gauche.

Expression toujours très sérieuse. Attention soutenue, regard d'une impassibilité absolue.

Arcades sourcilières proéminentes, sourciliers contractés et fort plissement cutané correspondant. Grands sour-

cils, très arqués, descendant en dehors jusqu'au niveau de la commissure externe, tellement abaissés que le bord supérieur se trouve au même niveau que le bord de l'arcade sourcilière. L'angle interne est dans l'ombre et incomplètement dessiné.

L'impression générale est bonne ; la reproduction oculaire semble très exacte et l'expression en somme très naturelle.

Portrait de Bruyas, Courbet (n° 108). Année 1853. — Vu de trois quarts et tourné à gauche. Regard très oblique en dehors ; expression oculaire très sérieuse ; regard dur, presque mauvais, qui est bien différent de celui que nous trouverons au n° 117 de Delacroix.

Les sourcils sont droits, très abaissés ; les sourciliers contractés et situés sur des arcades sourcilières saillantes. La tête du sourcil droit est déformée ; de cette tête et se dirigeant vers l'angle interne, part une ligne foncée qui pourrait être prise pour une ancienne cicatrice encore très visible. Les paupières supérieures sont abaissées, d'où petitesse de l'ouverture palpébrale.

En somme, peu de chose à dire au point de vue du dessin et de l'expression oculaire.

Portrait de Bruyas, Couture (n° 117). Année 1850. — Vu de profil, tourné à droite. Expression oculaire bonne ; regard éveillé, énergique. Attention soutenue et toujours grand sérieux. Arcades sourcilières, ici encore, proéminentes, sourcils droits, très réguliers. Le détail ne peut être étudié à cause de la position élevée du tableau.

Portrait de Bruyas, Couture (n° 118). — Peu de chose à dire ; l'expression est un peu moins sérieuse, le regard

est éveillé. Les sourcils sont relevés, les sourciliers totalement relâchés, ce qui adoucit l'expression. Ce tableau est aussi très élevé et ne peut être examiné dans le détail.

Portrait de Bruyas, Delacroix (n° 147). Année 1853. — Représenté de trois quarts, assis dans un fauteuil.

Expression oculaire difficile à définir à cause même de sa banalité ; cependant il est à noter que le regard est moins sérieux que dans la plupart des autres portraits.

Deux choses frappent immédiatement. C'est d'abord la petitesse des deux yeux à opposer à ceux du n° 523, de Tassaert ; c'est ensuite l'aplatissement et l'élargissement de la portion du nez correspondant aux deux angles internes.

L'expression de l'œil gauche a quelque chose de particulier, et cela semble dû d'une part à sa dimension, qui semble plus réduite, et d'autre part à la contraction du sourcilier correspondant.

A part cela, dessin correct et exact.

Portrait de Bruyas, Glaize (n° 283.) — Vu de face, Bruyas paraît âgé de 25 à 30 ans. Toujours la même expression sérieuse, moins exagérée, semble-t-il. Beaux sourcils presque droits, sans contraction des sourciliers. Les yeux paraissent petits par rapport à ceux des autres tableaux ; l'œil gauche est dans l'ombre.

Rien de particulier à noter. Dessin oculaire d'une très grande régularité et d'une grande exactitude.

Portrait de Bruyas, Glaize (n° 286). Année 1876. — Ce portrait a été peint en 1876, quelques semaines avant la mort de Bruyas et en moyenne de 20 à 26 ans après les autres portraits.

Excellente expression de vieillard. Regard en avant, fixe ; yeux brillants et très vifs. Les arcades sourcilières sont proéminentes, les sourcils abaissés, les sourciliers violemment contractés, avec des plis verticaux intersourciliers très accentués.

A noter la paupière inférieure droite, qui bombe légèrement en avant par le fait du relâchement des tissus, comme cela s'observe souvent chez les vieillards.

L'œil est humide, surtout au niveau des angles internes.

Excellent tant comme expression que comme représentation oculaires.

Portrait de Bruyas, Ricard (n° 475). — Assis, de face, la tête un peu inclinée à gauche. Embonpoint considérable ; nous sommes loin du n° 106 de Courbet où nous avons trouvé Bruyas malade. Le regard est très fixe, en avant ; l'expression diffère de celle de tous les précédents portraits ; ici, Bruyas semble satisfait et sourit. Les yeux sont grands ouverts, les sourcils relevés, les sourciliers totalement relâchés.

Portrait de Bruyas, Tassaert (n° 523) Année 1852. — Vu de face, enveloppé dans un grand manteau. Regard fixe. Expression oculaire et reproduction absolument défectueuses. L'angle interne de l'œil droit est le siège d'une vaste ulcération qui semble même en partie cicatrisée ; cette ulcération empiète légèrement sur la racine du nez. La paupière est épaissie, surtout au niveau de l'angle externe ; elle paraît sans souplesse. Toute la portion interne de la paupière supérieure de l'œil droit est anormale. La cornée est irrégulière, mal finie, la pupille ne se trouve pas au centre de la cornée et a une forme très irrégulière.

Ce qui choque immédiatement lorsqu'on examine l'œil gauche, c'est le volume disproportionné de la cornée qui est incontestablement beaucoup plus grande que celle de l'œil droit. La cornée est aussi irrégulière ; l'angle interne est ici plus correct. La paupière supérieure est épaissie et le pli cutané correspondant au cul-de-sac supérieur est tout à fait anormal. Cet œil donne l'impression d'un organe malade, rouge et enflammé.

Portrait de Bruyas, Tassaert (n° 526) Année 1852. — Vu de profil, la main droite dans la barbe. Expression d'attention. Arcades proéminentes, grands sourcils, très réguliers, abaissés ; les sourciliers sont contractés. La cornée est rejetée vers l'angle interne.

Ce portrait ne peut être étudié dans le détail à cause de sa position élevée.

Portrait de Bruyas, Tassaert (n° 527) Année 1852. — Vu de face, assis dans un fauteuil.

Expression toujours sérieuse ; regard triste. Le dessin oculaire est très inexact. Les deux yeux diffèrent totalement l'un de l'autre ; l'œil gauche en particulier n'est pas favorisé. Une paupière supérieure toute déformée, relevée dans sa portion interne, abaissée dans sa portion externe, un sourcil très volumineux, deux fois plus long que le droit, un angle interne rongé, tout cela produit une impression des plus désagréables. La cornée gauche est irrégulière, la sclérotique empiète sur elle par endroits, la pupille est très irrégulière et il semble bien qu'elle soit le siège d'un petit colobome dans sa partie inférieure.

L'œil droit est plus correct, mais encore bien inexact. La pupille en particulier, assez dilatée est très irrégulière, comme dentelée dans toute la partie inférieure.

L'expression oculaire, dans ces quatorze portraits de Bruyas, est presque toujours la même ; c'est celle d'un sérieux, soutenu, d'une impassibilité constante. Les sourcils sont généralement abaissés, les sourciliers contractés, le front ridé, le regard fixe et dur (tels sont les numéros 527, 526, 283, 117, 107).

Dans le numéro 108, de Courbet, cette expression oculaire est encore plus exagérée. Au contraire, dans le 147, de Delacroix, le regard est plus doux, plus sympathique.

Notons que le 106, de Courbet, et le 475, de Ricard, sont bien différents comme expression oculaire. Dans le premier, nous trouvons Bruyas pâle, amaigri, avec un regard maladif et triste ; c'est la tête du tuberculeux à une période déjà avancée. Dans le deuxième, embonpoint considérable, regard éveillé, énergique, presque souriant. Ces deux tableaux datent cependant à peu près de la même époque.

Nous avons relevé un assez grand nombre d'irrégularités et de contradictions entre ces divers tableaux, du point de vue de l'anatomie oculaire. C'est ainsi que dans le numéro 523, de Tassaert, nous trouvons un angle interne tout déchiqueté, une différence de dimensions considérable entre les cornées des deux yeux, chose que nous ne relevons dans aucun des autres portraits, ce qui montre bien que c'est une faute de dessin de l'artiste. Dans

le numéro 147, de Delacroix, les yeux nous paraissent trop petits, si on en compare les dimensions à celles de tous les autres tableaux ; de plus, l'aplatissement et l'élargissement de la base du nez qui déforment la région lacrymale, n'ont été notés tels dans aucune autre toile. Dans le numéro 52, de Cabanel, nous avons retrouvé les qualités de cet artiste, dessin oculaire très exact et très soigné, puisqu'on distingue dans ce tableau jusqu'à la caroncule lacrymale.

Quatrième groupe. — Les Christs.

Quatorze tableaux existent au Musée, sur lesquels on puisse étudier l'expression oculaire du Christ. Ce sont les suivants :

Jollivet (N° 329), *Etude pour le Christ au prétoire.*
Verdier (N° 545), *Le Christ couronné d'épines.*
Ecole d'Allégri (N° 610), *Le Christ couronné d'épines.*
Caravage (N° 616), *Ecce homo.*
Cardi da Cigoli (N° 634), *Ecce homo.*
Catena (N° 652), *Le Christ.*
Césare de Cesto (N° 750), *Le Sauveur du monde.*
Zuccheri (N° 751), *Le Père éternel soutient sur ses genoux le corps mort de son fils.*
Ecole Bolonaise (N° 758), *Ecce homo.*
XVIIe Siècle (N° 768), *Ecce homo.*
Campana (N° 818), *Descente de Croix.*
Dietrich (N° 823), *Le couronnement d'épines.*
Rubens (N° 904), *Christ en croix.*

Dietrich (N° 823). *Le couronnement d'épines.*—Un soldat enfonce une couronne d'épines sur le front de Jésus-Christ. Petit tableau d'environ trente centimètres sur

trente centimètres, remarquable par le soin apporté dans tous les détails : sept à huit personnages.

L'expression du Christ est celle de la souffrance. Rien de plus, car les paupières sont complètement closes.

Il est vu de trois quarts, l'œil gauche dans l'ombre, l'œil droit vivement éclairé. En somme ce qui domine au point de vue expressif, c'est la contraction des sourciliers et les plis frontaux correspondants. La bouche entr'ouverte par la souffrance aide encore à l'expression.

A noter sur un des personnages situés au second plan, l'expression de l'horreur et de l'épouvante, due à une ouverture palpébrale considérable, à la contraction du frontal, et à la blancheur de sclérotique, qui fait encore mieux ressortir l'ensemble.

École d'Allegri (N° 610). *Le couronnement d'épines.* — Dans ce tableau encore, les yeux du Christ sont fermés, de telle sorte qu'il est difficile dans ces conditions de rechercher une expression oculaire. Celle qui se dégage de ce tableau, et qui est certainement due en partie aux annexes oculaires est plutôt celle de la tristesse que celle de la souffrance. C'est cependant bien cette dernière qu'un couronnement d'épines devrait essayer de reproduire. Aucun peancier de la face n'est contracté, la physionomie est monotone et très peu expressive.

Le Christ est vu de trois quarts, l'œil gauche dans l'ombre paraît beaucoup plus petit que l'œil droit. Les paupières supérieures sont tellement abaissées, les sourcils et en particulier le sourcil droit sont très relevés.

Le dessin est régulier mais l'expression banale. Rien de divin dans ce Christ : l'expression de souffrance ne paraît même pas avoir été reproduite.

Jollivet (n° 329). *Etude pour le Christ au prétoire.* — Etude de nu. Le Christ est assis sur une pierre ; derrière lui, est tendu un manteau rouge.

Expression de rêverie mêlée à de la tristesse. Cette expression ressort en totalité des yeux : d'une part, de la position du regard en haut, avec un certain degré de convergence ; d'autre part de la contraction moyenne des sourciliers qui produit un abaissement des sourcils et quelques plis verticaux intersourciliers.

Ici, chose rare dans la tête de Christ, les yeux sont grands ouverts. La blancheur de la sclérotique tranche nettement au niveau de la fente palpébrale.

Les arcades sourcilières sont proéminentes, il en résulte en dessous, au niveau de la paupière supérieure, un jeu d'ombre qui fait encore mieux ressortir le regard du sujet.

Malgré cela, on ne trouve pas dans cette expression l'idée de surnaturel, que devrait réveiller un tel tableau.

Catena (n° 652). *Le Christ.* — En buste, cheveux et barbe roux, tunique bleue.

Dessin peu soigné ; expression banale, sans intérêt, sans valeur.

A l'œil droit, les sourcils sont mal dessinés, placés trop haut. Cet œil est petit, profondément situé, ou paraissant tel par le fait de l'épaississement des deux paupières. La paupière inférieure présente même un leger degré d'ectropion.

L'œil gauche plus petit que le droit, est dans l'ombre, et présente les mêmes imperfections.

XVIIe Siècle. (n° 768). *Ecce Homo.* — Tête de Christ couronnée d'épines (détachée probablement d'une toile représentant la flagellation).

Expression banale. Un jeu de lumière éclaire vivement le front et tout le côté droit de la face ; l'arcade sourcilière droite est saillante, et sa saillie jette dans l'ombre l'œil gauche. Cet effet d'ombre ne produit d'ailleurs rien d'intéressant. Cette physionomie n'a rien de celle que doit réveiller le Christ.

Ecole Bolonaise (n° 758). *Ecce Homo.* — Petites figures à mi-corps.

L'expression est absolument défectueuse en tant qu'expression de Christ. Le regard est sournois, le visage inintelligent et hébété. Une moitié du visage, la gauche est noyée dans l'ombre, la moitié droite est toute uniformément éclairée.

L'œil droit a ceci de particulier que la paupière supérieure est franchement ptosée ; on n'aperçoit plus dans la fente palpétrale que le quart inférieur de la cornée.

L'arcade sourcilière n'est pour ainsi dire pas représentée et la peau du front se continue sur le même plan que la peau de la paupière. Les sourcils sont minces et mal finis.

En somme, expression absolument opposée au sujet, et représentation anatomique incorrecte en plusieurs points.

Cesare de Cesto (n° 750). *Le Sauveur du Monde.* — Dans la main gauche, un globe de verre surmonté d'une croix, la main droite fait le geste de la bénédiction.

Cette toile représente bien la tête du Christ généralement dessinée sur les images populaires. L'expression a quelque chose de tout à fait spécial, d'étrange, on sent que l'auteur s'est efforcé de donner au regard un caractère particulier. L'expression qui s'en dégage est celle de la bonté, de la tristesse. Cet effet expressif semble dû à une

dilatation pupillaire assez accentuée, à la grandeur de l'ouverture palpébrale, à une douceur dans la teinte et au cadre entier de la figure qui est noble et belle.

L'œil est d'une régularité presque théorique, peut-être même, semble-t-il, exagérée. Les sourcils sont longs, larges, lissés ; ils se continuent directement avec la ligne du nez.

Paupières et angles, externes et internes, très soignés, très nets, très finis.

En résumé, dessin d'une régularité remarquable. Expression tout à fait spéciale, donnant à cette tête de Christ quelque chose de quasi-surnaturel que nous n'avons retrouvé dans aucun des autres tableaux. Cette expression résulte de l'ouverture de la fente palpébrale et de la dimension spéciale de la pupille.

Rubens (n° 901). *Christ en croix.* — Le Christ expire en levant les yeux au ciel, les membres tordus par la douleur. La Madeleine vue à mi-corps embrasse la croix et lève vers lui des yeux remplis de larmes. Ciel sombre et nuageux.

Expression de souffrance prolongée et atroce ; avec cela résignation.

Les yeux sont grands ouverts, le regard est porté en haut, la bouche est entr'ouverte, et la face émaciée par la souffrance. Les yeux paraissent ternes, indiquant ainsi une mort prochaine. Ils sont humides, et les larmes sont représentées au niveau du sac lacrymal.

Les sourcils sont nettement festonnés des deux côtés, et la peau du front est toute fortement plissée par la contraction de tous les muscles.

L'expression de souffrance qui ressort de ce tableau est rendue avec une maëstria incomparable.

Au point de vue du dessin oculaire, il est à noter que

le détail n'est pas toujours soigné, le dessin est en général vague et peu précis lorsqu'on l'examine de près ; à distance d'ailleurs, le résultat est parfait.

Verdier (n° 545), *Le Christ couronné d'épines.* — Vu de trois quarts, la tête repose à droite sur les mains jointes.

Expression d'abattement, de résignation et surtout de tristesse. Cette expression semble ressortir surtout de la position du regard en bas, et de l'ouverture très réduite de la fente palpébrale.

L'arcade sourcilière gauche est proéminente ; un jeu de lumière qui éclaire vivement le nez et la moitié droite de la face, fait encore mieux ressortir l'ombre dans laquelle est baigné tout l'orbite.

Le sourcil gauche, au lieu d'être horizontal, descend en dehors, très bas jusqu'au niveau de la commissure externe, et remonte très haut, sur le front.

La fente palpébrale est à peine entr'ouverte et c'est sans doute à dessein que l'artiste a évité de reproduire la cornée, l'iris et la pupille. Il en résulte que de ce tableau, très intéressant, très soigné, rien de surnaturel, rien de l'idée du Dieu ne ressort.

Caravage (n° 616), *Ecce homo.* — Quatre figures de grandeur naturelle. Le Christ est présenté de face, la tête légèrement penchée à gauche, les mains liées, au milieu de ses bourreaux.

Expression de mélancolie, de résignation.

La vue de ce tableau n'éveille pas l'idée que l'on se fait en général du Christ. Les cheveux et la barbe sont bruns, les sourcils épais et les yeux se perdent au fond de l'orbite. Un jeu de lumière éclaire vivement le profil et laisse

une traînée d'ombre dans toute la région de l'angle interne.

L'œil lui-même est presque invisible, la fente palpébrale très peu ouverte, de telle sorte qu'aucune expression bien nette ne peut ressortir du regard.

En somme, même reproche qu'aux précédents tableaux : cette physionomie n'a rien de divin, de surnaturel, de l'idée de Dieu.

Campana (n° 818), *Descente de croix.* — Rien à relever au point de vue de l'expression oculaire. Les yeux sont clos, tous les muscles relâchés, les sourcils réguliers. Un effet de lumière éclaire le front, la tempe et la paupière supérieure laissant dans l'ombre la paupière inférieure et la région de l'angle interne.

Cardi da Cigoli (n° 634), *Ecce homo.* — Le Christ, les mains liées, la tête couronnée d'épines, est présenté au peuple par Pilate. Un bourreau coiffé d'un bonnet rouge le couvre par dérision d'un manteau de pourpre.

Ce tableau a été difficile à examiner à cause de sa place élevée, et surtout à cause du mauvais éclairage.

L'expression qui s'en dégage est celle de la souffrance, du découragement, de l'abattement complet. Le Christ est vu de trois quarts, le côté droit est complètement dans l'ombre ; un effet de lumière éclaire la partie externe de la paupière supérieure gauche. Cet œil regarde en bas, est à peine entr'ouvert, et ne permet pas ainsi à une expression oculaire de se produire.

Zuccheri (n° 751). *Le Père éternel soutient sur ses genoux le corps mort de son fils.* — Ce qui est extrêmement curieux et ce qui nous a frappé à l'examen de ce tableau,

c'est la façon dont se produit l'occlusion des paupières. L'occlusion de la fente palpébrale se fait non par l'abaissement des paupières supérieures, mais par un relèvement considérable des paupières inférieures.

Les paupières sont donc fermées. Au niveau de la ligne d'occlusion formée par la jonction des cils des deux paupières se trouve un liseré blanchâtre qui pourrait être pris pour une bande de sclérotique vue à travers une fente incomplètement fermée, mais il n'en est rien.

L'expression oculaire des têtes de Christ, ne nous a pas paru en général répondre à l'idée que nous nous faisons du Sauveur. Cette expression oculaire doit d'ailleurs être difficile à rendre ; aussi, la plupart des artistes ont-ils fermé les paupières de leur sujet ; le résultat obtenu était encore bien insuffisant et les meilleures expressions relevées sont celles des tableaux où les paupières étaient ouvertes.

Les yeux sont fermés ou presque complètement fermés dans les numéros 634, 545, 610, 823, et en effet dans ces tableaux, si grâce à des effets d'ombre et de lumière, ou au jeu de certains muscles, il se dégage bien une expression de souffrance, de résignation, de tristesse, de bonté, en aucune, ne se révèle une idée de divinité. On est toujours en présence de l'homme avec ses expressions normales.

Les yeux sont franchement ouverts dans trois tableaux seulement, les numéros 329, 901, 750. Et précisément ce sont les trois œuvres qui, à notre avis, sont les meilleures. Nous avons noté dans le 750 de Cesare de Cesto,

l'audace avec laquelle l'auteur a présenté son sujet, de face, les yeux grands ouverts, les pupilles dilatées. De ce tableau, dont le dessin est d'ailleurs médiocre, se dégage certainement une expression de bonté, de divinité, de surnaturel, qu'on ne trouve dans aucun des autres tableaux et qui vient certainement de l'expression oculaire.

Dans le 904 de Rubens, dont le dessin est peu fini au point de vue oculaire, l'expression de souffrance est rendue avec une énergie étonnante. C'est d'ailleurs avant tout une idée de souffrance qui se dégage de cette peinture, plutôt que l'idée de Dieu, qui semble ici encore imparfaitement rendue.

Notons dans le 758 de l'Ecole Bolonaise, la fausseté du résultat expressif, l'air sournois, hébété, dû surtout à la ptose de la paupière supérieure.

Comme anomalie anatomique curieuse, le numéro 75 de Zuccheri, est intéressant. Nous avons vu la façon bizarre dont se fait l'occlusion palpébrale par le relèvement des paupières inférieures.

RÉSUMÉ ET CONCLUSIONS

L'œil artistique, c'est l'œil de l'artiste, dessinateur, peintre ou sculpteur, qui, grâce à des qualités naturelles et à une longue éducation, est arrivé à percevoir la forme, la couleur et le mouvement des objets d'une façon intensive. Il s'agit d'ailleurs, en l'espèce, de la perception visuelle, et du cerveau optique, autant et plus encore que de l'organe visuel.

Pour arriver à un résultat fécond l'artiste doit donc éduquer sa vision, et développer en lui la perception de la forme, comme celle des couleurs ou du mouvement.

La réfraction statique et dynamique, qui modifie l'image rétinienne des objets extérieurs, a une influence considérable sur la vision de l'artiste.

L'œil emmétrope obtient des images trop nettes ; l'œil hypermétrope a les mêmes inconvénients. Il est favorable au dessin et moins à la perspective, car les divers plans sont vus trop nettement.

L'œil myope semble présenter le maximum de qualités nécessaires à l'artiste pour le dessin et la couleur.

L'œil astigmate jouit des moindres avantages, car il perçoit inégalement les lignes dans les divers méridiens.

La vision des couleurs est, elle aussi, soumise à l'influence de la réfraction.

L'emmétrope et l'hypermétrope ont un coloris moins brillant, moins chaud, moins riche que le myope ; celui-ci verrait un peu plus rose.

L'astigmate augmente ou diminue le coloris perpendiculairement ou parallèlement à son axe suivant que son astigmatisme est conforme ou contraire à la règle.

Si l'on admet que les cônes seuls perçoivent les couleurs, et que les valeurs chromatiques ne sont perçues que par les bâtonnets, le peintre deviendra coloriste ou valoriste suivant que sa rétine sera plus ou moins riche en coloris ou en bâtonnets.

Hallès conclut à la suite de ses expériences, que les violettistes exagèrent leurs sensations et obéissent à des questions d'école, de goût ou d'intérêt professionnel plutôt qu'à des conditions physiologiques correspondantes.

Au point de vue de l'enseignement, il serait utile que les maîtres aussi bien que leurs élèves connaissent l'état de la réfraction de leurs yeux. Cela éviterait plus souvent qu'on ne le suppose des contradictions erronées ou des appréciations didactiques fâcheuses.

L'œil esthétique est l'œil envisagé au point de vue de la physionomie et de l'expression. L'esthétique d'un œil nous est donnée par deux sortes de caractères, les uns provenant de l'œil lui-même, les autres de particularités des parties avoisinantes de l'œil.

Les caractères de l'œil esthétique varient selon les temps, les mœurs, la race, les goûts individuels. Ils varient aussi suivant les expressions diverses de l'œil.

L'œil du peintre lui-même ne présente pas de caractère

vraiment particulier. Il en est ainsi d'ailleurs à d'autres points de vue. C'est ainsi que les recherches faites par MM. Truc, Delord et Chavernac, sur l'œil du criminel, n'ont permis de relever, à l'encontre de Lombroso, aucun stigmate particulier.

BIBLIOGRAPHIE

ALBERTOTTI GIUSEPPE. — Osservazioni sopra dipinti per rilevare alterazioni nella funzione visiva degli artisti (*Modena, 1889*).

— Osservazioni di plastica oculare. (*Torino, Gazetta della cliniche, 1877*).

— Valore dell' occhio nella espressione. (*Modena. Soc. Tip., 1900*).

— La dicorie et la espressionne. (*Archives italiennes de Bologne, 1902*).

ARRÉAT. — Psychologie du peintre. (*Bibliothèque de philosophie contemporaine, 1892*).

BELL (Charles). — Essay on the anatomy of expression in paintining. (*London, Longman, Hurot, Rees and Orine, 1806*).

BELL (Charles). — Anatomie et physiologie de l'expression (1806).

BELLIÈRE (de la). — La physionomie raisonnée. (*Paris, Covterot, 1664*).

CAMPER (Pierre). — Discours prononcé à l'académie de dessin d'Amsterdam sur « le moyen de représenter, d'une manière sûre, les diverses passions qui se manifestent sur le visage..... et enfin sur le beau physique ». (Traduit du hollandais par Denis Bernard ; *Quatremere-d'Isfonval. Utrecht. Wild et Altheer, 1792*).

CHARPENTIER (A.). — La lumière et les couleurs.

COCHY (de Montcalm). — L'œil et la vision chez les criminels. (*Thèse de Paris, 1904*).

COLOMBIÈRE. — Curieux traité de la physionomie. (*Paris, Quinet, 1696*).

DUVAL (Mathias). — Anatomie artistique.

— Anatomie des maîtres.

— Histoire de l'anatomie plastique.

FRŒLICHER. — Considérations sur l'œil en anthropologie. (*Thèse de Montpellier, 1893*).

FROMENTIN. — Les maîtres d'autrefois (1890).

GILIS (Paul). — De l'anatomie plastique, ses origines, ses progrès. (*Masson, Paris, 1892*).

GREEFE (Richard). — Studen über die plastik des menschlichen auges am Lebenden und an dem bildwerken der antike (in Archiv für anatomie und entwickelungsgeschichte, 1892).

GRATIOLET. — De la physionomie et des mouvements d'expression (1865).

HALLÈS (H.). — L'œil anatomique et l'œil artistique. (*Journal des artistes, 1902.*)

HENRY. — L'esthétique et l'expression oculaires. (*Thèse de Montpellier, 1893-1894*).

LAVATER. — Essai sur la physionomie (1803).

LIEBREICH. — Les défauts de la vision en peinture. Turner et Mulready. (*Revue scientifique, 1872*).

MAGNUS (Hugo). — Das auge in seinen asthetischen und culturgeschichtlichen Beziehungen. (*Breslau, Kern, 1876*).

MANTEGAZZA. — La physionomie et les sentiments (1889).

NICOLA A. RILLO. — L'estetica dell' occhio umano in Dante Alighieri. (*Tip. Pierro e Veraldi, Napoli, 1902*).

PERNETY. — Discours sur la physionomie. (*Berlin, Pitra, 1769*).

POLACK (Aron). — Rôle de l'état de réfraction dans l'œuvre du peintre. (*Thèse de Paris, 1899-1900*).

— Effet de l'état de réfraction de l'œil dans la vision des couleurs. (*Académie des sciences, 13 juin 1904*).

RICCHI (Gino). — Il valore dell' occhio nell' espressione. (*Bologna, Resto del Carlino del 28 dic. 1900*).

— Il sense dei colori. (*Raccoglitore med., Forli, 1901, 6 s VII. 357-368*).

RICHER (Paul). — L'art et la médecine (1902).

TRUC, DELORD et CHAVERNAC. — Nouvelles recherches sur les stigmates oculaires de la criminalité. (*Annales d'oculistique, janvier 1904*).

TRUC, GAUDIBERT et ROUVEYROLIS. — Stigmates de la criminalité. (*Annales d'oculistique, 1896*).

VÉRON. — De l'esthétique (1883).

VU ET PERMIS D'IMPRIMER,
Montpellier, le 1er juillet 1905
Le Recteur,
Ant. BENOIST.

VU ET APPROUVÉ :
Montpellier, le 1er juillet 1905
Le Doyen,
MAIRET.

SERMENT

En présence des Maîtres de cette École, de mes chers condisciples, et devant l'effigie d'Hippocrate, je promets et je jure, au nom de l'Être suprême, d'être fidèle aux lois de l'honneur et de la probité dans l'exercice de la Médecine. Je donnerai mes soins gratuits à l'indigent, et n'exigerai jamais un salaire au-dessus de mon travail. Admis dans l'intérieur des maisons, mes yeux ne verront pas ce qui s'y passe ; ma langue taira les secrets qui me seront confiés, et mon état ne servira pas à corrompre les mœurs ni à favoriser le crime. Respectueux et reconnaissant envers mes Maîtres, je rendrai à leurs enfants l'instruction que j'ai reçue de leurs pères.

Que les hommes m'accordent leur estime si je suis fidèle à mes promesses ! Que je sois couvert d'opprobre et méprisé de mes confrères si j'y manque !